

Marcin Pawtowski

***Victory Boogie Woogie*, czyli o możliwościach odczuwania miejskości – szkice teoretyczne do scenariusza wystawy sztuki współczesnej**

Miasto.

Bardzo duże

Dziesiątki ulic i przy nich setki domów.

Dom.

Jeden z pięciu podobnych w trójkącie okalających je ulic. Wysoki na jedenaście pięter, o szarych płytowaniach, z których wystają załamane, pomarańczowe balkony.

Dziesiąte piętro.

Mieszkanie.

Jedno z sześćdziesięciu sześciu w trzyklatkowej strukturze budynku. Wielkością odpowiadające wszystkim pod nim i jednemu nad nim w pionie tej klatki.

(fragment powieści Czesława Białczyńskiego *Czwarty na piąty, maj, 1980*)

I. Jestem z miasta; w nim się urodziłem i wychowałem. Od ponad pięćdziesięciu lat moje życie „dzieje się” w mieście i, między innymi, jego dotyczy. Ono jest świadkiem mojego życia.

Z miastem czuję się bardzo mocno związany; ono pomaga mi żyć i bardzo często dotkliwie w życiu przeszkadza – wówczas go nienawidzę. Codziennie uczę się i doświadczam miasta; czy chcę tego, czy nie, czegoś nowego się o nim dowiaduję i poznaję jego coraz to nowe tajemnice. Ich liczba jest nieskończenie wielka.

Miasto widać

Chodzę i jeżdżę po mieście, przemieszczam się w jego przestrzeni i obserwuję. Bogactwo mijanych form, ich różnorodność i jednolitość zarazem jest fascynująca. Ich struktura rodzi skojarzenia z najbardziej skomplikowanymi i delikatnymi, a jednocześnie zdumiewającymi swoją monumentalnością strukturami organicznymi. Również ich materia i kolor robią wrażenie, jakby podlegały prawom funkcjonowania jakiejś rzeczywistości biologicznej, zmiennej, pełnej ruchu i życia. To wrażenie

zapewnia światło; jego charakter i barwa zależne są od pory dnia i roku, pogody, przejrzystości powietrza. Niezwykle jest bogactwo rodzajów przestrzeni miejskich; naturalnych i sztucznych, przyjaznych, ale również irytujących, agresywnych, obcych ludzkiej naturze i wbrew niej zaprojektowanych.

Miasto słychać

Miasto brzmi. Wielość efektów akustycznych wynikających z życia miasta jest ogromna, może nawet nie tyle w sensie dosłownym, ale w sensie znaczenia ich możliwości ekspresyjnych. W mieście nigdy nie panuje cisza w jakikolwiek sposób porównywalna do tej dosłownej, absolutnej. Najciszej jest w zimie, gdy spadnie świeży śnieg.

Miastu można się przysłuchiwać całą dobę; nawet w porze najgłębszego, nocnego uspienia miejska cisza szumi jednostajnie, przerywana różnymi, zaskakująco wyrazistymi odgłosami – w dzień nie miałyby żadnych szans na zaistnienie. Dźwięki są tym bardziej tajemnicze, że pochodzą ze źródeł trudnych do zidentyfikowania. Słyszalne z bardzo daleka, rozchodzą się bez skrępowania, nie natrafiając na zwykłą w ciągu dnia częstotliwość akustycznych barier i zakłóceń. Słuchanie miasta w nocy powoduje wrażenie umiejscowienia w jakiejś innej niż dzienna, i przez to szczególnie, trochę nierealnej przestrzeni.

Powietrze jest zazwyczaj ciężkie; rozgrzane lub przenikliwe mroźne, często trudno nim oddychać

W pełnym odbiorze spektaklu widzenia, słyszenia oraz odczuwania aury miasta przeszkadzają mi ludzie. Najbardziej przeszkadza ich widok – bezpośrednie świadectwo namacalnej, ludzkiej obecności. Spektakl zakłada zainteresowanie człowiekiem, ale w formie nie wprost. Jego atmosfera powinna być nasycona zaledwie przecuciem ludzkiej obecności.

Miasto udaje mi się widzieć i traktować jako środowisko naturalne. Posądzanie go o jakąkolwiek sztuczność, rozumianą jako wartość opozycyjną wobec środowiska tzw. wiejskiego (naturalnego), wydaje mi się naiwne. Odmienność tych dwu skrajnie różnych kategorii jest oczywista. Za wszelką cenę chciałbym uniknąć nieporozumienia będącego wynikiem prostego i odruchowo narzucającego się przeciwstawienia dwóch wartości: fenomenu *miejskości* i przywołanego już powyżej fenomenu *wiejskości*.

Swoista fascynacja atmosferą miasta jest jedną z najmocniej zapamiętanych przeze mnie emocji okresu dzieciństwa. Dobrze pamiętam uczucie niepohamowanej ciekawości i gorączkowego napięcia towarzyszące stopniowemu, w ścisłej konspiracji realizowanemu planowi poznawania i odkrywania kolejnych, sąsiednich podwórek i ulic; nowych, coraz dalej położonych rejonów tej samej dzielnicy, potem dzielnic sąsiednich, całego miasta i na koniec Nowej Huty. Te trochę zakazane, piesze lub tramwajowe wyprawy potwierdzały słuszność podejrzeń i przecucie istnienia jakiegoś bezgranicznie wielkiego, wspaniałego organizmu otaczającego zewsząd centrum, którym oczywiście zawsze był dom przy ulicy 18-go Stycznia.

Nieposkromionej ciekawości, która była głównym motorem podejmowanych ekspedycji, towarzyszyło niezwykle podniecające poczucie wyobcowania, tym mocniejsze, im dalej od miejsca zamieszkania udało się odejść lub odjechać. Przypisać muszę, że te dwa nierozzerwalnie ze sobą związane rodzaje emocji do dzisiaj są nieodłącznym elementem wszelkich, nieczęstych wyjazdów i podróży.

Pamiętam również uczucie ulgi i radości towarzyszące wszelkim powrotom do miasta po przeważnie dwumiesięcznym okresie nieobecności spowodowanej wakacyjnym pobylem w jednym z małych, górskich uzdrowisk.

Moją ciekawość zawsze budziły wszelkie formy przedstawień pejzażu miejskiego w postaci zdjęć lub ilustracji książkowych; o wiele większą i bardziej prawdziwą niż oglądane np. albumy, dzięki którym można było poznać nieznane, egzotyczne, jak się domyślam, fascynujące dla innych, krainy i wizerunki ich mieszkańców. Zachwyty gwarantowały wszelkiego rodzaju miejskie panoramy, choćby zwykłe widokówki, najchętniej fotografowane z lotu ptaka. Najbardziej intrygujące wydawały mi się zdjęcia nocne. Również, ilustrowane np. przez Jana Marcina Szancera, sceny rozgrywające się właśnie w nocnej scenerii zaułków miast pozostały do dzisiaj w mojej pamięci, aczkolwiek w lekko już zamglonej i mało konkretnej postaci.

Podobnie, trochę na zasadzie już tylko tajemniczej aury sennego wspomnienia, pamiętam wrażenia związane z momentem dosłownego, fizycznego przybywania do miasta; przekraczania od zewnątrz jego granic – wjeżdżania samochodem, autobusem lub pociągiem do jego wnętrza. Najlepiej, gdy miasto było nieznane i niczego się o nim nie wiedziało. Każdy kolejno pokonywany zakręt otwierał możliwość poznania nowej sytuacji, był nową przygodą i niespodzianką. Rozczarowywał lub przynosił zachwyty. A gdy taki pierwszy, zazwyczaj powierzchowny kontakt z obcym miastem miał miejsce w nocy i przez scenerię nocy był potęgowany, stawał się zjawiskiem nieomal magicznym. Do dzisiaj jako szczególnie czarowne przeżywam każdorazowe nocne przejazdy przez wielkie, ale również nieduże, prowincjonalne miasteczka pogrążone we śnie i w gdzieniegdzie tylko ledwo rozświetlonym mroku.

Takich przykładów różnych zjawisk i wydarzeń wynikających z kontaktu z miastem oczywiście mógłbym przytoczyć znacznie więcej. Również nieskończenie dużą liczbę przykładów przyniosłaby prawdopodobnie próba stworzenia listy dzieł – zaistniałych już historycznie, funkcjonujących na ekranach kin, w salach muzealnych i koncertowych, powieści i wierszy – w których oddech miasta jest mniej lub bardziej wyraziście wyczuwalny i decydujący o formie.

II. Aby bardziej dosadnie wyjaśnić sens tej części rozważań, czuję się zmuszony przywołać i poświęcić trochę więcej miejsca dwóm zjawiskom z dziedziny muzyki. Mam świadomość, że oba ze względu na swój dość „niepoważny” charakter mogą budzić naturalny odruch niechęci i lekceważenia, jednak ze względu na potrzebę odniesień, bardzo w tym momencie autentycznych, ich znaczenie dla treści niniejszego wywodu staje się, dla mnie przynajmniej, po prostu niezbędne.

Chodzi o *punk rock* i muzykę *nowej fali*, połączone tutaj i traktowane jako jedno zjawisko, rozwijające się w tym samym czasie i o podobnym rock’n’rollowym rodowodzie; oraz o muzykę jazzową, traktowaną powszechnie jako już bardziej *poważną*.

Posłużenie się argumentem jazzu wydaje mi się dość oczywiste; jazz jest muzyką miasta i formą jego czystej ekspresji. Związany z miastem niemal organicznie i pozostający z nim w permanentnej, emocjonalnej symbiozie karmi się miejską atmosferą, reaguje na nią i wynika z jej różnorodnych napięć; egzystencjalnych, estetycznych, społecznych i politycznych. Piszę to ze świadomością znaczenia odmiennych od miejskich, bo bluesowo-agrarnych, a więc raczej z naturą w dosłownym sensie związanych źródeł jazzu.

Zdaję sobie również sprawę z tego, że jazz potrafi być w swoim bogactwie bardzo różny, dzieląc się np. na czarny i biały lub amerykański i np. europejski. Ale nawet ten najbardziej europejski, słowiański lub skandynawski, geograficznie i, co najważniejsze, kulturowo skrajnie odległy temu o korzeniach afrykańskich, jest w moim odczuciu zawsze bardzo miejski. Powodem tego jest tragiczność – wspólna dla wszelkich odmian jazzu, genetycznie zakodowana w warstwie jego duchowości. Jazz jest tragizmem zdeterminowany, nasycony i wypełniony bez reszty. Tragizm wyznacza i określa formę jazzową, również wówczas, gdy oparta jest ona na frazach pozornie radosnych i skocznych. Im szerzej wykrzywia się w uśmiechu rechoczący Louis Armstrong, tym bardziej przejmująca jest pełna godności jazzowa manifestacja smutku i tęsknoty.

Trochę więcej miejsca czuję się zmuszony poświęcić drugiemu z wymienionych powyżej nurtów muzycznych. Czas około połowy lat siedemdziesiątych, tzw. *punk rock* i tzw. *nowa fala* z nieprawdopodobnym impetem tworzą nową wersję nurtu rock'n'rollowego, trochę już zapomnianego i od około dwudziestu lat rzadziej obecnego na estradach, w studiach nagraniowych i oczywiście na półkach sklepów płytowych.

Bartosz Kurowski w wydanej w 1997 r. monografii pt. *Punk – pokolenie pustki* tak w skrócie przedstawia ekonomiczno-polityczno-społeczne tło i źródła nie tylko brytyjskich wydarzeń:

Kryzys paliwowy eksplodował z niespotykaną siłą pod koniec 1973 roku. Ekskluzywny klub naftowych dyktatorów OPEC na nadzwyczajnym posiedzeniu podjął decyzję o globalnym „dokręceniu kurka”. [...] bogate kraje Zachodu stanęły oko w oko z wizją bliżej nieokreślonego naftowego kataklizmu, [...] większość rządów zamożnej Europy ogarnęła panika, [...] Holendrom i Belgom zabroniono używania samochodów w niedzielę, a dla coraz bardziej podupadającej gospodarki brytyjskiej potężny wzrost kosztów utrzymania okazał się przysłowiowym gwoździem do trumny, [...] 13 listopada 1973 roku proklamowano na Wyspach stan wyjątkowy. ...W pubach dyskutowano z reguły o piłce nożnej (Anglicy odpadli właśnie z Polską w eliminacjach mistrzostw świata) oraz o kiepskiej zazwyczaj pogodzie. [...] przełom lat 1978 i 1979 przeszedł do najnowszej historii Wielkiej Brytanii pod nazwą „zimny gniew”. Strajkowa zapaść ogarnęła cały kraj, wydarzenia wymykały się spod jakiegokolwiek kontroli. Rząd tracił resztki autorytetu; warunki dyktowali buńczuczni i pewni swego liderzy związkowi¹.

Do tego wszystkiego dochodziło błyskawicznie rozprzestrzeniające się bezrobocie i między innymi z niego zrodzone różne społeczne fobie; wśród nich fala brytyjskiej

¹ B. Kurowski, *Punk – pokolenie pustki*, Kraków 1997, s. 59.

odmiany neofaszystu i dramatyczna eskalacja konfliktu irlandzkiego, z towarzyszącym jej obłądnym rozwojem terroryzmu.

Takie jest społeczno-polityczne tło narodzin ruchu *punk* jako formy ekspresji setek tysięcy nastoletnich mieszkańców Manchesteru, Liverpoolu i oczywiście Londynu.

Na temat zjawiska *punks* tak pisze Ewa Kuryluk w jednym ze swoich esejów: „anglosaskie nastolatki w połowie lat siedemdziesiątych zaakceptowały brzydotę, cierpienie, rozkład, gwałt i śmierć w sposób jak na naszą kulturę niezwykle drastyczny, a swój styl zbudowały z odpadków, ochłapów i bubli”². A o słuchanej przez nich muzyce J. Rzewuski:

Punk rock – jako gatunek muzyczny – jego prostota wydaje się sprzyjać ewidentnym niedostatkom w wykształceniu muzycznym i dosyć ograniczonym możliwościom technicznym wykonawców. [...] Prosta, uboga linia melodyczna, oparta na szybkim *beacie* jest na ogół podporządkowana dwóm lub trzem zmianom akordowym [...] Establishment jest jednak zaszokowany nie ubogością i naiwnością tej muzyki, [...] ale tekstami wykrzykiwanymi przez wokalistów [...]. W piosenkach szarga się wielowiekowe tradycje, drogie sercu każdego porządnego Anglika³.

Tak jak *punk* w sensie ruchu społecznego, tak *punk rock* i *nowa fala* jako formy muzycznej stylistyki są wywrzeszczaną próbą wpisania się na brytyjską, społeczną i polityczną listę obecności. Próbą beznadziejną i rozpaczliwą, ale w przeciwieństwie do formuły jazzowej jakby pozbawioną godności i pogrążonej w autodestrukcyj (wszechobecne NO FUTURE!); pełnej goryczy i desperacji, ale również autoironicznej zgrywy i postdadaistycznej prowokacji. Koncerty często przypominają bardziej audiowizualny *performance* niż formę prezentacji muzycznej. Gra się na lichych, rozstrojonych instrumentach, byle głośniejszy, korzystając z przesterowanych, charczących wzmacniaczy. Wokaliści prowokują publiczność, wyzywając ją i potwornie przeklinając.

Normą staje się pogarda dla jakiegokolwiek muzycznego rzemiosła, profesjonalizm jest pojęciem obcym. Wnętrzem, w którym najczęściej dokonuje się nagrań, jest opuszczona hala fabryczna lub garaż. Takie warunki połączone z programowym, dekadentckim niechlujstwem są powodem kształtującego się specyficznego, pełnego surowości, ordynarnego i mało wyszukanego brzmienia; betonowych pogłosów, wycia syren, ulicznego zgiełku, odgłosów strzałów i tłuczonego szkła.

Oprawa graficzna i scenograficzna imprez punkowych jest konsekwentnie surowa i uboga, czarno-szaro-biała, kserograficznie rozmazana i niewyraźna, agresywna, pełna złości i chamsko byle jaka. Takie są również jak najtaniej powielane afisze i okładki płyt. Tworzy się nowa, doraźna, obskurna i szmatława estetyka.

Ruch oczywiście błyskawicznie się degeneruje, mimo że, jak to określa Ewa Kuryluk:

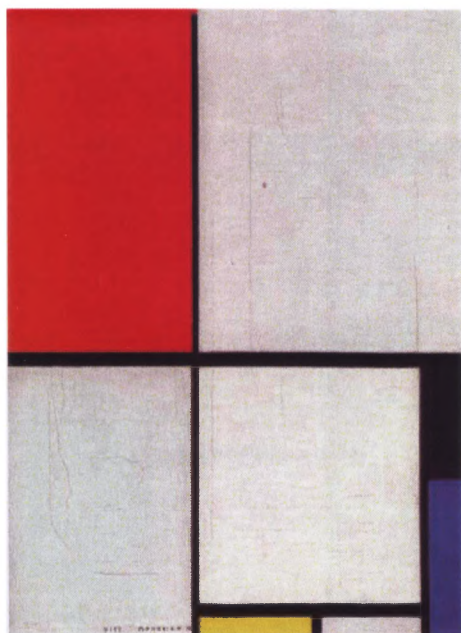
pewnym jest, że sterowany przez producentów płyt i tekstyliów, agrafek i szminki, punk sygnalizuje stan ducha pokolenia wychowanego już we względnie dobrobycie i pokojowych

² E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982, s. 93.

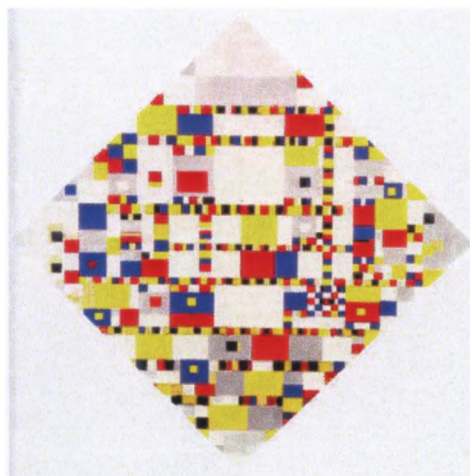
³ J.A. Rzewuski, *Nienawiść na sprzedaż*, „Jazz” 1978, nr 2, s. 5.



Piet Mondrian, *Letnia noc*, 1906/07, olej, płótno, 71 x 110,5 cm



Piet Mondrian, *Kompozycja z czerwonym, żółtym i niebieskim*, 1928, olej, płótno, 42,2 x 45 cm



Piet Mondrian, *Zwycięstwo Boogie-Woogie*, 1943/44 (niedokończona), olej i papier na płótnie, przekątna 177,5 cm



Marcin Pawłowski, *Bez tytułu*, 1986, wystawa 4 × Bronowice Nowe, Galeria ZPAF w Krakowie, 1988



Marcin Pawłowski, *Bez tytułu*, 1986, wystawa 4 × Bronowice Nowe, Galeria ZPAF w Krakowie, 1988

warunkach; ukazuje potrzebę przynajmniej zastępczego wyładowania frustracji i agresji gromadzących się pod spójną cywilizacyjną fasadą⁴.

Ta opowieść przedstawia w bardzo uproszczony sposób zwyczajną historię jeszcze jednego triumfu i upadku, jeszcze jednego ruchu młodzieżowej subkultury.

Pozwoliłem sobie pokrótce ją opowiedzieć, po pierwsze, z powodów osobisto-sentymentalnych. Tak właśnie, trochę *punkowo* wspominam estetyczną, ale również polityczno-społeczną rzeczywistość okresu tzw. późnego Gierka i schyłku Polski Ludowej. To czas szczególnych emocji związanych z przeżywaniem okresu kończących się studiów, wchodzenia w dorosłe życie i podejmowania pierwszych prób samodzielnej twórczości artystycznej. Atmosfera i charakter najczęściej słuchanych w tamtym czasie Milesa Davisa i Johna Coltraina, Weather Report, Keitha Jarreta i Jana Garbarka, ale również Patti Smith, Sex Pistols, The Clash, The Stranglers i The Talking Heads – prawdziwe i „na temat” tło oraz rodzaj muzycznego dodatku do funkcjonowania w naszej, polskiej, schyłkowo socjalistycznej rzeczywistości. Rzeczywistości dogorywającej w betonowej, wielkopłytkowej i dość beznadziejnie ponurej scenerii osiedla Prądnik Czerwony jako centrum, ale również reszty dzielnicy, dzielnic sąsiednich, całego miasta i kraju.

W tym mniej więcej okresie i trochę później (stan wojenny) bardzo wyraziście uświadomiłem sobie wartość płynącą z możliwości percepcji zjawisk artystycznych, ale w bardzo żywym, autentycznym kontekście konkretnej, namacalnej i powszedniej rzeczywistości. I taki jest drugi, bardziej merytoryczny powód powołania się na jazzową i przypomnienia punkowej historii. Spektakl *miejskości*, o którym mowa była w pierwszej, wprowadzającej części tekstu, zyskuje na intensywności generowany i wspomagany percepcją określonego typu muzyki – tym samym muzyka staje się nieodłącznym i istotnym elementem tego spektaklu. Problem polega na stwierdzeniu ewentualnych możliwości określenia, wydzielenia i posłużenia się zbiorem formalnych wartości charakteryzujących taką jazzowo-punk-nowofalową *miejskość*, przy ewentualnej próbie odniesienia ich do dziedziny sztuk wizualnych.

III. Bardzo długo nie mogłem się zdecydować na włączenie do tego zbioru, w sumie różnych w charakterze i na różne tematy napisanych tekstów-refleksji, również niniejszego, poświęconego postaci, życiu i twórczości Pieta Mondriana. Wątpliwości wynikały z wielu powodów, a jednym z zasadniczych była po prostu paraliżująca świadomość skali trudności tematu, zwłaszcza w sytuacji dość szczególnego, osobistego stosunku, jaki mam do dzieła tego holenderskiego malarza.

Jego koncepcja sztuki i teoretyczne nad nią rozważania, których wagę i znaczenie sam artysta bardzo wyraźnie eksponował, są tym, co od ponad trzydziestu lat intryguje i angażuje mnie jako zjawisko nie do końca zrozumiałe, trochę tajemnicze, w znacznym stopniu utopijne i pozostawiające przy jakiegokolwiek próbie analizowania go dość szeroki margines dla domysłu lub zaledwie przeczucia. Całość wywodu nie ma więc jakichkolwiek ambicji naukowych lub krytycznych, nie jest żadną próbą analizy twórczości jednego z najważniejszych przecież i przez to najbardziej *zobowiązują-*

⁴ E. Kuryluk, op. cit., s. 94–95.

cych artystów XX wieku. Jego intencją jest próba znalezienia i określenia dla siebie i na własny użytek symbolicznego znaczenia, jakie odegrał w życiu malarza fakt przebywania w paru różnych, o odmiennych charakterach, nastroju i duchowości miastach.

Proponuję więc świadomie uproszczoną próbę spojrzenia na całość życia i dokonania artystycznego Mondriana jak na długą i nużącą drogę, którą przebył jako artysta-myśliciel. Droga, którą podróżował Mondrian, ma charakter linii prostej, pozbawionej gwałtownych zakrętów i zwrotów. Również styl podróżowania robi wrażenie dość jednostajnego, odznaczającego się niezwykłą miarowością i konsekwencją. Majestatyczność powolnego kroczenia do przodu, charakterystyczna dla Mondriana, stoi w opozycji do innych przedstawicieli awangardowych nurtów artystycznych początku XX wieku, których najwybitniejsze osiągnięcia przeważnie polegają na, często programowej, gwałtowności i rewolucyjności. Rozwój formuły artystycznej Mondriana cechuje naturalna ewolucja.

Malarz wyrusza z miejsc doskonałe mu znanych od urodzenia, przyswojonych, z którymi zapewne czuje się emocjonalnie mocno związany. Obrazy przedstawiają więc wielokrotnie przeżywany i malowany w bardzo różnych konwencjach specyficzny, typowo holenderski, mistyczny pejzaż z okolic rodzinnego Amersfoort, z jego nieodłącznymi motywami: młynami, katedrami, wnętrzem lasu, chryzantemami, wybrzeżem oceanu. Pojawiają się bardzo ważne drzewa jabłoni, a wraz z nimi kolejna koncepcja widzenia i wyrażania świata; po fowistycznej i ekspresjonistycznej, już wcześniej dobrze poznanych i *przerobionych*. Chodzi oczywiście o kubizm, z którego zasadami Mondrian zapoznaje się w czasie swojej pierwszej artystycznej podróży do Paryża. To moment powszechnie traktowany jako niezwykle ważny, o znaczeniu wręcz symbolicznym; moment rozpoczęcia procesu stopniowego i naturalnego odchodzenia od możliwości tradycyjnego obrazowania, redukowania z obrazu śladów i znamion rzeczywistości realnej. I podążania, teraz już wprost, w kierunku świata form abstrakcyjnych, na początku jeszcze wolnych od apodyktycznej konwencji *de Stijlu*. Ta za sprawą samego Mondriana miała zacząć obowiązywać już bardzo niedługo. W warstwie ideologicznej oparta była między innymi na obsesyjnie powracającym w rozważaniach teoretycznych Mondriana postulatcie oczyszczenia życia człowieka ze znamion wszelkiego tragizmu.

Źródłem tragizmu jest to co indywidualne, wszelka jednostkowość. Przedstawianie w sztuce rzeczywistości naturalnej i wyglądom poszczególnych rzeczy zawsze zawiera w sobie tragizm. W sensie formalnym związany on jest z używaniem linii krzywych⁵.

Neoplastycyzm proponuje więc raz na zawsze rezygnację z ich stosowania i postuluje próbę obrazowania uniwersalności zasad stojących u podstaw struktury wszechświata oraz zasadniczych relacji nim rządzących, za pomocą dwóch kierunków prostych – linii horyzontalnej i wertykalnej.

Neoplastyczny fragment podróży malarza rozgrywa się w scenerii trzech wielkich miast – światowych metropolii i tradycyjnie najważniejszych ośrodków artystycznych świata. To w kolejności przebywania w nich: Paryż, Londyn i Nowy Jork. Różnice

⁵ A. Buszko, *Piet Mondrian: obraz i myśl*, „Obieg” 1992, nr 9/10, s. 8.

formalne między obrazami namalowanymi w dwóch pierwszych miastach są stosunkowo niewielkie i prawdopodobnie wynikają raczej z różnicy w dyspozycji psychicznej, w jakiej znajdował się malarz. Najpierw w ogromnym napięciu, w przeczuciu zbliżającego się nieuchronnie kataklizmu II wojny światowej; a potem już w Londynie, doświadczając tego kataklizmu i będąc bezpośrednio nań narażonym, przewidując zagrażające przede wszystkim porządkowi świata, skutki. Załamany wojną Mondrian w zasadzie uciekł do Ameryki; ale, jak się okazuje, doświadczenie Nowego Jorku było od bardzo dawna marzeniem jego życia. Prawdopodobnie związane to było z filozoficznym podłożem sztuki neoplastycznej, która miała przecież doskonale wyrażać totalną harmonię nowego, pozbawionego tragizmu życia nowego człowieka w nowym, zrównoważonym świecie. Kwintesencją tak pojętej wszechogarniającej nowoczesności miało być nowoczesne miasto – doskonale zorganizowana, tętniąca dynamicznym rytmem megalopolis.

Wydaje się, że Nowy Jork potwierdza jego najbardziej optymistyczne przeczucia i oczekiwania. Mondrian staje się osobą radosną i szczęśliwą; zafascynowany synkopowanym, jazzowym rytmem, często tańczy. Jakże aktualnie brzmi teraz, wyznawana ponoć od zawsze, jego pochwała starości: „Jest czas na młodość i słabość, i jest czas na starość i siłę”. Jedyne fotograficzne portrety artysty, na których pojawia się delikatny cień filuternego uśmiechu, pochodzą właśnie z tego okresu. Brzemie surowego tragizmu determinującego całe jego europejskie życie i decydujące o tym, jakie było jego europejskie malarstwo, w konfrontacji ze zjawiskiem największej, światowej metropolii zdaje się w tym czasie ustępować i nie jest w stanie oprzeć się eksplozji całkowicie nowej formuły malarstwa. W Nowym Jorku powstaje seria obrazów promieniujących energią i radością życia.

Dwóm ostatnim spośród nich, a więc dwóm w ogóle ostatnim, jakie namalował w swoim życiu: *Broadway Boogie-Woogie* z 1943 r. i *Victory Boogie-Woogie* z 1944 r. (ten drugi już nieskończony), w opinii krytyków, teoretyków, znawców i biografów Mondriana nadaje się znaczenie szczególne. Barwne plamki kwadratów i prostokątów, układające się w pionowe i poziome ciągi, przemierzają powierzchnię obrazu, ale już w innym, bardziej gęstym, intensywniejszym rytmie (synkopa?). Płótno *Victory Boogie-Woogie* ustawione skośnie w stosunku do malowanych pionów i poziomów kompozycji robi wrażenie niepokojąco przekręconego. To próba złamania przestrzeganej od tylu lat zasady idealnej jedności tego, co namalowane, z tym, na czym namalowane.

Jak się wydaje, w kontekście miasta właśnie (jako motywu) mit superabstrakcyjnego malarstwa Mondriana traci na aktualności. Obrazy tworzone nadal na rygorystycznie przestrzeganej zasadzie ograniczonej gamy środków, okazują się być zdumiewająco przekornie bliskie i, na zasadzie skojarzeń, aluzyjne do form schematycznego, umownego sposobu przedstawiania środowiska architektury i urbanistyki, przedstawiania np. planów dzielnic, miast, wielkomiejskiej infrastruktury, sieci komunikacyjnych itp. Stają się znów trochę bardziej realistyczne – zamiast być jedynie znakiem, symbolem i metaforą relacji panujących we wszechświecie, zaczynają po trosze wybrane aspekty tego wszechświata obrazować. Czy to możliwe, że w Nowym Jorku kruszy się, jeśli nie ulega całkowitemu zawaleniu, totalny program nowej sztuki stworzony nadludzkim wysiłkiem całego życia malarza?

Istnieje w programie idei neoplastycyzmu szczególnie przez Mondriana eksponowany i jednoznacznie wyróżniony (i dość zdumiewający w kontekście ostatecznego efektu wizualnego jego obrazów) element artystycznej wolności wynikającej z intuicji. Intuicji nadaje Mondrian znaczenie środka naczelnego, decydującego o ostatecznej formie dzieła; jego formacie, kształcie, kompozycji wszystkich elementów składowych, zastosowaniu konkretnych kolorów i nie-kolorów oraz długości i szerokości linii dzielących powierzchnie wyznaczone tymi kolorami. Intuicji więc nadaje Mondrian znaczenie środka decydującego o panującej w obrazie równowadze wszelkich wartości i ich wzajemnej harmonii.

Czy to możliwe, że w Nowym Jorku Piet Mondrian *zdradził* ideę neoplastycyzmu? W tej kwestii spierają się krytycy i teoretycy sztuki. Niektórzy twierdzą, że *Victory Boogie-Woogie* jest kresem drogi artystycznej Mondriana i jej zwieńczeniem, dzięki przewyższeniu tragiczności, lecz chyba, przez spontaniczne wyrażanie uczuć, nie jest już w pełni zgodna z teorią neoplastyczną.

Tak sformułowany problem oczywiście mnie nie interesuje. Jednak nie jestem w stanie udawać, że nie robi wrażenia wymowa faktu ewentualnego sprzeniewierzenia się idei, której przez prawie całe życie się służy. Nagle tej idei się zaprzecza – w zasadzie jednym, ostatnim gestem, u samego kresu drogi, określonej przez siebie samego i naczyną, trochę nieludzko bezwzględna, teoretyczną konsekwencją.

IV. W 1988 roku w Galerii ZPAF w Krakowie z grupą przyjaciół Haliną Cader, Janem Bujnowskim i Andrzejem Bębenkiem zorganizowaliśmy niedużą wystawę pt: *4 × Bronowice Nowe*. Jej problemem, nienowym i już wielokrotnie przez różnych organizatorów podejmowanym, było ukazanie możliwości widzenia i przeżywania jednego, z założenia wspólnego, motywu. W naszym przypadku chodziło o *miejsce* – rodzaj specyficznego pejzażu, szerzej, konkretnej rzeczywistości związanej z zamieszkiwaną przez nas okolicą. Rzeczywistości nas wszystkich dotyczącej, w naturalny sposób interesującej, do której wszyscy mieliśmy stosunek emocjonalny i, jak się wkrótce okazało, również twórczy.

Wystawa miała prezentować prace dwójakiego rodzaju: osobiście przez nas wykonane fotografie, stanowiące zwyczajną dokumentację określonych miejsc, przestrzeni, ale również śladów ludzkiej obecności i aktywności w tych przestrzeniach, oraz prace zrealizowane w różnych technikach, będące efektem reakcji na powyższą rzeczywistość i w sposób mniej lub bardziej oczywisty przez nią inspirowane. Trudno powiedzieć, że wystawa dotyczyła miasta i jego aury, bardzo często zdjęcia prezentowały motywy charakterystyczne dla środowiska podmiejskiego, typowe dla peryferyjnych rejonów.

W tamtym czasie robiłem dużo zdjęć domów, kamienic lub wielkopłytowych bloków. Prawdę mówiąc, robiłem je jakby machinalnie, trochę przypadkowo, automatycznie, poddając się nie w pełni uświadomionym impulsom, nie kontrolując ich i nie weryfikując specjalnie słuszności wyboru tych, a nie innych motywów. Te zdjęcia były bardziej formą dokumentacji chodzenia, przemieszczania się w mieście, niż dokumentacją miasta jako takiego. Impulsy decydujące o potrzebie naciśnięcia spustu migawki wynikały z określonych warunków estetycznych i nastroju miejsca, którego w danym momencie jako przechodzień byłem świadkiem.

Na etapie przygotowywania zdjęć do wystawy, podczas kopiowania kolejnych klitek negatywów stwierdziłem narzucające się prawidłowości w sposobie komponowania i kadrowania poszczególnych zdjęć, preferowania podobnych warunków atmosferycznych podczas ich wykonywania, specyficznego światła, ale również pory roku, pory dnia itp. Stwierdziłem np. wyraźną skłonność do obiektywnego sposobu widzenia architektury, jakiś dystans przejawiający się w uproszczonej, chłodnej i pozbawionej emocji kompozycji. Typ ujęcia inwentaryzującego, widokówki, zakładający być może już trochę przestarzały schemat rzetelnego technicznie, ale pozbawionego jakiegokolwiek emocjonalnego, kreatywnego sposobu prezentacji formy, przeważnie już samej w sobie bardzo atrakcyjnej. Zaufanie do wartości estetycznych fotografowanego obiektu stanowi gwarancję efektu, oczywiście gdy zdjęcie przedstawia malowniczo położony zamek lub pełen uroku staromiejski zaułek. Mnie zaintrygowała możliwość potraktowania na tej samej zasadzie obiektów innej kategorii, z innego, dzisiejszego świata – betonowych prostopadłościanów kamienic i bloków, tworzących codzienny pejzaż miejsc mijanych pieszo lub monotennie przesuujących się za oknami tramwaju. Zdjęcia były od strony technicznej raczej niedoskonałe, surowe, tylko czarno-białe i dzięki temu robiące prawdopodobnie wrażenie jednolitej i w miarę świadomie skomponowanej serii. Towarzyszyła jej prezentacja cyklu prawie abstrakcyjnych kompozycji kolażowych, stanowiących efekt realizacji jednej z pierwszych po ukończeniu studiów koncepcji wykorzystania możliwości działań systemowych, prowokujących efekt korygowany następnie elementem estetycznej kalkulacji.

Myślę, że realizacja prac na tamtą wystawę, ale również same okoliczności jej powstawania, rozmowy prowadzone na temat jej idei, po raz pierwszy uświadomiły mi problem możliwości przekazania za pośrednictwem medium sztuk wizualnych aury miasta, *miejskości* właśnie, formy będącej efektem uczestnictwa w spektaklu, o którym mowa była wcześniej. Wówczas po raz pierwszy zadałem sobie pytanie, czy określona aura *miejskości* jest w jakiś sposób szerzej obecna i wyczuwalna w dziełach innych artystów? Czy możliwe jest jej stwierdzenie, a jeśli tak, to w których dziełach i których artystów? Czy w takiej sytuacji istnieje możliwość skonstruowania precyzyjnego scenariusza wystawy prezentującej obrazy, rzeźby, grafiki, rysunki, instalacje, zdarzenia typu performance, i wszystko to poszerzone o wydarzenia wideo i audio artu, koncerty (nie tylko jazzowe i rock'n'rollowe, oczywiście) oraz projekcje filmowe?

Marcin Pawłowski

studiował na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w latach 1975–1980 (dyplom w Pracowni Wkleśłodruku prof. Andrzeja Pietscha). W Instytucie Sztuki AP pracuje od ukończenia studiów; aktualnie pełni funkcję jego dyrektora.

Główny nurt aktywności artystycznej stanowi szeroko rozumiana twórczość rysunkowa. Zajmuje się również fotografią, sporadycznie malarstwem i projektowaniem graficznym. W swoim dorobku ma doświadczenia dotyczące działań w przestrzeniach zastanych i realizacji obiektów.

Od 1980 r. organizuje wystawy indywidualne, bierze udział w wystawach grupowych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Jest członkiem stowarzyszeń artystycznych „Fort Sztuki” i „Otwarta Pracownia”.

Najważniejsze wystawy indywidualne: 1988, Galeria Uniwersytecka BWA, Cieszyn; 1989, Galeria ASP, Kraków; 1992, Galeria Miejsce, Cieszyn; 1994, Black Gallery, Kraków; 1997, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; 1998, Galeria Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Niemcy; 1999, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; Galeria Grodzka BWA, Lublin; 2000, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; 2001, Galeria BGSW Kameralna, Słupsk; Galeria Koło, Gdańsk.

Victory Boogie-Woogie, or About the Possibilities of Sensing the Urban Spirit

Abstract

The text by Marcin Pawłowski is an analysis of the ways of experiencing the city individually and collectively. The visual perception allows the artist to notice the wealth of kinds of urban space; their matter, colour, saturation with light. Listening to the city, to its diverse, often overlapping, acoustic effects, is more difficult because it requires more concentration. Both sources of impressions are derived from the author's memory, as well as from the collection of current acts of penetration of the urban space. In order to characterize the spectacle of urban nature more expressive, Pawłowski referred to two musical phenomena: *punk rock* and *new wave*. He pointed out the value of the possibility to perceive the phenomena of aesthetic-artistic nature (music) in the very lively, authentic context of tangible and common reality – the space of one's own city.

In the following fragment of the text, the author referred to the art of Pieter Mondrian. He recalled the natural evolution of his work, from fascination with known motifs with a strong emotional load, to abstract proposals created in the context of world metropolises of Paris, London, and New York. The context of the city seems also to be key to the reception of the last mentioned example of artistic operation, namely the group exhibition entitled “4 Times Bronowice Nowe”, organized together with Halina Cader, Jan Bujnowski, and Andrzej Bębenek in Krakow at the ZPAF Gallery in 1988. The exhibition presented photographs – documentation of specific places and traces of human presence in them, and works realized in various techniques – the result of a reaction to the above mentioned reality.